В. В. Садокова

СЕМАНТИКА ПРИПЕВОВ В КАЛОФОНИЧЕСКОЙ СТИХИРЕ (на примере стихир подготовительных недель Великого поста)

Калофоническая стихира* по праву может считаться кульминацией в развитии мелизматического** стиля. Расцвет ее приходится на конец XIII–XV в. Этот жанр открывает новый этап авторского творчества.

Отечественные и зарубежные исследователи 2-й половины XX в.[1], так или иначе затрагивающие феномен калофонии, сводили суть калофонического стиля к главенству музыкального начала над текстовым. Поводом к такому суждению является наличие в рукописном нотированном варианте песнопения дополнительного материала[2]. Главным образом, это повторы слов и фраз текста, включение несмыслонесущих слогов (терере, тирири), а иногда и привнесение совершенно нового материала. Вопросом систематизации этих повторов, выявлением логики их функционирования никто не занимался. Однако из работы в работу переходит суждение о главенстве музыки[3] над текстом и об отсутствии смысловой функции повторов. Исследование текстов калофонических стихир убедило меня в обратном. В каждой из групп текстов (стихиры двунадесятым праздникам, стихиры святым, стихиры Постной Триоди и т. д.) присутствует

* Дословно «прекраснозвучная», то καλλος – красота; η φωνη – голос, звук.

** Μελιςμα – песнь, мелодия. Это исполнительский стиль, в котором на один слог текста приходится целое мелодическое построение.

своя логика в количестве повторяемого материала, его местоположении и качестве. Для обоснования этой точки зрения необходимо сделать следующее:

Во-первых, систематизировать повторяемые текстовые фрагменты и таким образом попытаться понять логику мелурга*.

Во-вторых, определить функции повторов (особенности их смысловой нагрузки и поведения в тексте).

В-третьих, исследовать вопрос генезиса повторов, выяснить их происхождение.

Ответ на эти вопросы позволит сделать достаточно обоснованные выводы о соотношении текста и распева в калофонических стихирах и о том, насколько доминирующее положение занимает музыкальное начало в этих песнопениях.

Мной были использованы две рукописи XV в. – Греч. 126 РНБ и Стихирарь 1251 из собрания монастыря св. Екатерины на Синае. Свое исследование я ограничила исключительно стихирами подготовительных недель Великого поста (недели Мытаря и Фарисея, недели Блудного сына и недели Страшного Суда).

Авторское толкование стихир Постной Триоди связано с двумя композициями. Они вытекают из особенностей текстов, образующих две группы – стихиры подготовительных недель Великого поста и и стихиры Страстной седмицы (включая субботу Лазаря). И в одном и в другом случае в калофонической версии стихиры лежит принцип повтора ключевых слов, фраз, так сказать, смысловых центров; однако только в стихирах подготовительных недель Великого поста принцип повтора вырастает до уровня рефренной композиции. Таким образом, совершенно явно присутствует система, в которой повторы выполняют функцию рефренов.

Рефрены с точки зрения характера их проведения могут быть разделены на стабильные и мобильные. Стабильные рефрены приходятся на конец строки в неизменном виде (именно так, как они изложены в тексте). Мобильные рефрены также звучат в конце строки, но сколько угодно и в каком угодно

---

* То есть автора напева. В жанре калофонической стихиры он же является и интерпретатором текста.

виде (даже измененном по желанию автора). Это видимое различие в характере проведений является следствием различия внутреннего, а именно их содержания. Словарь стабильных рефренов очерчивает сферу Божественную и всего того, что несет характер надчеловеческий (вот какие стабильные рефрены присутствуют в стихирах: «Вседержитель Господи», «Отче Благий», «Жизнодавче», «О, сколько страха тогда!»). Словарь мобильных рефренов звучит как бы из уст человека, говоря словами Андрея Критского, «познавшим себя обнаженным от Бога и вечного царствия и сладости из-за своих согрешений» * (вот они: «О, знаю, сколько могут слезы»; «о, окаянный я!», «душе моя, душе моя мрачная»; «несчастный»).

На каждую память (дату) приходится два рефрена. Один из них связан с идеей Всемогущества и Всеблагости Божией (рефрен стабильный); другой – бедности и наготе человеческой, когда он удален от Бога (рефрен мобильный).

В Воскресение *Мытаря и Фарисея* в качестве смысловой доминанты автор калофонической версии устанавливает следующие фрагменты: рефрен стабильный – «**Вседержитель Господи**»; рефрен мобильный – «***знаю, сколько могут слезы***»;

в Воскресение *Блудного сына* «**Отче Благий**» (рефрен стабильный) и «**О, окаянный**» (рефрен мобильный);

в Воскресение *Страшного Суда* «**о, сколько страха тогда**» (рефрен стабильный) ***и*** «***душа моя, душа моя черная***» (рефрен мобильный).

«*Само по себе сопоставление двух неизмеримых, непроницаемых бездн,* – пишет Аверинцев, – *бездны греха и бездны благодати – являет собой один из ключевых моментов христианской мысли...*» ** В большинстве случаев на одну память в рукописи две калофонические стихиры. В одной из них рефрен стабильный, в другой – мобильный. В неделю же Мытаря и Фарисея только одна стихира, но это сопоставление остается, так как два рефрена помещаются уже в одной стихире. В стихире «Вседержитель Господи» оба рефрена изложены в первой строке. С самого

* Великий покаянный канон, 3-й тропарь первой песни канона.

** *С. Аверинцев.* Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1997. С. 227.

начала они устанавливают в мысленном пространстве два полюса – Вседержителя Господа и человека, связующим звеном между которыми оказывается покаяние – безграничная сила слез. «Вседержитель Господи» – стабильный рефрен, он звучит в неизменном виде в конце каждой строки. Рефрен «знаю, сколько могут слезы» мобилен. Каждый раз он звучит по-новому: «слезы, сколько могут» – в конце первой строки; «слезы» – в конце второй строки; «о, сколько могут слезы» – в конце третьей; «слезы» – в конце четвертой:

1. Вседержитель Господи, знаю сколько могут слезы. **Слезы сколько могут** Вседержитель Господи.
2. Езекию из врат смерти вывели **Слезы**.
3. Грешницу от многолетних согрешений спасли. **О сколько могут слезы.**
4. Мытаря больше чем Фарисея оправдали. **Слезы** *Вседержитель Господи.*

И прошу, к ним причислив, помилуй меня. *Вседержитель Господи.* Помилуй меня.

Они звучат после каждого смыслового отрезка, являясь одновременно и напоминанием о главном и подтверждением только что прозвучавшей мысли. Развитие в такой композиции происходит по кругу, где центром являются рефрены.

Таким образом, с одной стороны, рефрены в калофонических стихирах раскрывают сокровенный смысл Богопознания. Лишь через «*погружение* (души) *в болезненный ад покаяния*», когда душа вопиет к Богу «увы мне», «о, окаянный я!», «о несчастный я», «душе моя мрачная!» «*нисходит на человека благодать Святого Духа и возводит его в сферу Божественной Жизни*» *. Как говорил Силуан Афонский, только исстрадавшаяся душа может принять благодать Святого Духа, а нем «*Его созерцать в себе и во всех, Его Одного видеть всенаполняющим сердца человеческие*» **, славословить и воспевать «Отче Благий», «Жизнодавче», «Вседержителю».

С другой стороны, рефрены являются «ключом» даты. Это мораль евангельской притчи, положенной Уставом для чтения этого дня. В отличие от мобильных рефренов, которые

* *Арх. Софроний.* Подвиг Богопознания. М., 2002. С. 26.

** *Иоанн Кронштадтский.* Моя жизнь во Христе. М., 1998. С. 104.

не конкретизируют событие (а выражают покаяние души), стабильные рефрены являются кратким выражением даты. В Воскресение Блудного сына стабильный рефрен «Отче Благий», в Воскресение Страшного Суда – «о, сколько страха тогда», в Воскресение Мытаря и Фарисея «Всесильне Господи».

Особого внимания заслуживает вопрос генезиса рефренов, а именно определение их источников. Дело в том, что они являются либо точной цитатой, либо аллюзией на конкретный текст. В первом случае автор калофонической версии «высвечивает» в тексте стихиры фрагмент известной молитвы[1]. То есть первоначально фрагмент определенной молитвы заимствуется автором стихиры, а потом он же особо подчеркивается автором калофонической версии. Он принимает на себя функцию рефрена и таким образом акцентируется. *Во втором случае* заимствуется не только конкретный фрагмент молитвы, но и композиционный прием. То есть в том тексте, на который идет отсылка, этот же самый фрагмент, как и в калофонической стихире, многократно повторяется и выполняет функцию рефрена. Прием точного цитирования встретился всего однажды, гораздо чаще встречается заимствование композиционного приема. Остановимся на каждом из этих случаев.

Цитирование Священного Писания встречается уже в апостольской проповеди; а далее у всех, кто обращается с соборной проповедью либо частным наставлением (уже у Григория Богослова, Василя Великого, Иоанна Златоуста). Цитирование гимнографии (наряду со Священным Писанием) многократно использует Роман Сладкопевец (например, в поэме на Великую Среду помимо псалмов, пророков, Н. З., он включает цитаты древнейших молитв: Царю Небесный, молитвы перед причастием И. Златоуста, чин отречения от сатаны и т. д.). Традицию эту по-своему продолжили и авторы калофонических версий. В качестве рефрена иногда выступает авторский фрагмент, который вначале был включен в текст стихиры, а потом особо высвечен (приняв на себя функцию рефрена) автором калофонической версии. Пример дословного цитирования – стихира на Воскресение Страшного Суда «Когда поставятся престолы». В качестве рефрена мелург выбирает фрагмент канона Андрея Критского. Это дословная цитата 20-го тропаря восьмой песни

канона. В нем как раз речь идет о страшном суде. Вот этот фрагмент:

> Οταν Κριτης καθισης ως ευσπλαγχνος,
> Και δειξης την φοβεραν δοξαν σου Χριστε,
> ω ποιος φοβος τοτε.
> Καμινου καιομενης παντων δειλιωντων
> Το αστεκτον του Βηματος σου.

(Егда Судие сядеши яко благоутробен, и покажеши страшную славу Твою, Спасе,

о каковый страх тогда, пещи горящей, всем боящимся нестерпимаго судища Твоего.)

Эта фраза (о, сколько страха тогда) прерывает описание суда воплем ужаса и трепета души. Сначала она заимствуется автором стихиры, а потом уже и выносится в качестве рефрена для калофонической обработки. Рефрен (ω ποιος φοβος τοτε) – стабилен. Это неизменное сочетание, приходящееся на конец фраз:

4. Но едине человеколюбче, Царь света, прежде конца приди и обратив через покаяние помилуй меня.

1. Когда будут поставлены престолы и открыты книги
и Бог сядет на суд, о сколько страха тогда!

2. Ангелы предстоят в страхе и река огненная течет
Что сделаем тогда люди, подчиненные многим грехам, о сколько страха тогда!

3. Когда же услышим Его зовущего благословенных Отца в царство
Грешных же зовущего в муку, о сколько страха тогда!

2. Что сделаем тогда люди, подчиненные многим грехам, о сколько страха тогда!

4. Но едине человеколюбче, Царь света, прежде конца приди и обратив через покаяние помилуй, меня помилуй меня.

Пример аллюзии на конкретный текст, то есть заимствование не столько цитаты, сколько композиционного приема, связан со словарем мобильных рефренов. Словарь мобильных рефренов стихир (на Воскресения Страшного Суда и Блудного сына) восходит к аналогичному словарю многократно повторяемых слов, фраз, восклицаний Великого покаянного канона Андрея Критского. В одном случае, это многократное, проходя-

щее сквозь весь канон обращение к душе. С другой стороны, это покаянные восклицания, в которых автор наделяет себя такими эпитетами, как «несчастный, окаянный».

Мы составили словарь этих восклицаний в каноне, а на основе его схему. Она отражает частоту употребления этих восклицаний в каждой песне и местоположение в тропаре. Эта схема позволяет сделать следующие выводы:

1. Обращения к душе мобильны по качеству. В разных вариантах они встречаются 98 раз. Всего встретилось 9 вариантов: Ταλαινα ψυχη, οιμοι ταλαινα ψυχη, ψυχη αθλια (в первой песне), ψυχη, ω ψυχη μου, ω ψυχη, ταπεινης μου ψυχη, πολυαμαρτητε ψυχη, πονηροτερα ψυχη.

2. Обращения к душе мобильны по местоположению в тропаре. Иногда они приходятся и на один и тот же слог в тропарях одной песни, иногда нет. Часто одинаковое местоположение этих восклицаний приходится на соседние тропари (например, в 1-м, 2-м и 3-м тропарях первого ирмоса третьей песни канона восклицание ψυχη попадает на 7-й, 8-й слоги; в этой же песни, но другого ирмоса из 10 раз употребления пять раз на 10-й слог – в 7, 9, 10, 12-м и 15-м тропарях). В 9-й песни обращения к душе приходятся на одинаковые слоги между соседними тропарями: на 34-й слог ω ψυχη μου в 3-м и 4-м тропарях; на 6-й слог ψυχη в 7-м и 8-м тропарях; на 17-й слог в 9-м и 12-м тропарях.

3. Смиренные эпитеты встречаются реже – всего 3 раза, но в одном и том же варианте: ο ταλας, ο ταλας εγω!

4. По своей природе, а следовательно, и по функции они суть одно и то же. И те и другие осуществляют связь между Священным Писанием и личным покаянием. Эти восклицания вкрапляются в вереницу ветхозаветных и новозаветных образов и направляют ум на восприятие церковной истории как своего личного опыта. Говоря словами А. Шмемана, «*События священной истории явлены как события моей жизни, дела Божии в прошлом как дела, касающиеся меня и моего спасения, трагедия греха и измены как моя личная трагедия*»*. С нашей

* *А. Шмеман.* Великий Пост. М.: МГУ, 2002. С. 66–67.

точки зрения, в каноне это достигается именно с помощью подобных восклицательных вставок к душе либо просто к самому себе «окаянному». Во всех случаях смиренные эпитеты попадают на те же слоги, что и обращения к душе в соседних тропарях. (Пример тому – 5-я песнь, где во 2-м и 4-м тропарях ο ταλας εγω! и η δικαια ψυχη приходятся на 8-й слог; а в 14-м и 18-м тропарях той же песни ο ταλας и αθλια ψυχη на 8-й слог.) И это служит еще одним доказательством сходства их функций. Таким образом, эти мобильные по составу и местоположению в тропарях восклицания осуществляют связь между церковной историей и личным покаянием.

Свойственны ли эти качества мобильным рефренам калофонических стихир? Совершенно очевидно, что да. Каждая из законченных фраз стихиры концентрирует в себе определенную память либо цитатой Священного Писания, либо его пересказом, либо цитатой гимнографии. По сути эта фраза идентична тропарю канона. Она также содержит в себе только один образ. В конце фразы автор помещает связку, которая применяет только что высказанную мысль, образ к кающемуся человеку. Это восклицание, обращенное либо к себе, либо к своей душе: «о, окаянный я», «душа моя черная», «увы мне». В качестве примера приведу стихиру на Воскресение недели Блудного сына «О скольких благ окаянный». Каждая из фраз завершается покаянным возгласом.

О, сколь великих благ несчастный себя лишил! **О несчастный!**
О, от какого царства отпал, о несчастный я!
Богатство издержал, которое взял, заповедь нарушил. **О несчастный, о несчастный я!**
Увы мне, **увы мне**, мрачная душа! В огонь вечный осужден **душе**
Поэтому прежде конца вопию Христу Богу:
Яко блудного сына приими меня, приими меня, приими меня Боже, и помилуй меня.

Аналогичный пример стихира на Воскресение недели Страшного Суда αναγραμματισμος 'Увы мне, мрачная душе'

4. Иное, о душа, время настало **черная душа**
5. Действуй, предупреди **душа моя черная**
1. До какого времени не удаляешься от злых, **душа моя**.

До какого времени будешь валяться в праздности, **душа моя черная**.

2. Что не помнишь о страшном часе смертном, **душа моя**.
   Что не трепещешь вся от страшного суда Спасителя, **душа моя**, что не трепещешь.
   Что скажешь в ответ, что ответишь.
3. Дела твои предстоят на обличение твое.
   Деяния твои в позоре откроются.
4. Иное, душа,
   Действуй, предупреди, в вере возопий, **душа моя**.
   Согрешила, согрешила Тебе,
   Но знаю, человеколюбче, благоутробие Твое.

Отсылку к более древнему тексту, уже не столь явно, как в вышеприведенных случаях, а скорее намеком, представляет рефрен в стихире «Отче Благий» в Воскресение Мытаря и Фарисея. Мобильным рефреном этой стихиры являются восклицания: «слезы, о, сколько могут слезы, слезы сколько могут». То есть в качестве смысловой доминанты автором калофонической версии вынесена идея всесильности слез: они от смерти избавили Езекию, они спасли от многолетних согрешений Блудницу, они оправдали Мытаря больше, чем Фарисея. Совершенно очевидно, что рефренирование о силе слез не может не воскресить в памяти знающего слушателя поэму Романа Сладкопевца на Воскресение Лазаря. У Романа две поэмы на Воскресение Лазаря. В данном случае речь идет о той, где стабильной фразой, завершающей каждую строфу, является «слезы Марфы и Марии». Подход к этой фразе содержит несколько различных, но повторяемых вариантов: «сострадав, яко благоутробен, слезам Марфы и Марии»; «умилосердовшись, яко Благой над слезами Марфы и Марии»; «прекратив, Господи, слезы Марфы и Марии» и т. д. Смысл всех этих вариантов сводится к тому, что слезы-то и воскресили Лазаря. Христос сострадал слезам сестер и воскресил своего друга. В 18-й строфе, завершающей поэму, Роман подменяет слезы Марфы и Марии на слезы Адама и Евы (подход к ним такой: «мы увидим Твое Божественное Воскресение, которое нам дал Ты, отнимающий слезы Адама и Евы»). Я считаю, что в данном случае идет об аллюзии, намеке на этот текст. *Во-первых*, творчество Романа было хорошо известно и современникам и последователям. Рукописи XIII в.

(Минеи) содержат после 6-й песни канона не сокращенные варианты кондаков (кондак и икос), а поэмы целиком. *Во-вторых,* само явление рефренирования в первую очередь ассоциируется с творчеством Романа. *В третьих,* совершенно очевидна смысловая тождественность рефренов и в поэме Романа, и в стихире.

Таким образом, прием итеративности в стихирах подготовительных недель Великого поста вырастает до уровня рефренной композиции. Рефрены стихир являются смысловой доминантой текста и звучат в конце фраз. Вне зависимости от количества текстов стихир, на каждую память приходится два рефрена. Они устанавливают в художественном пространстве два полюса: Божественного благого – и падшего человеческого. С точки зрения характера проведения, первую группу рефренов можно охарактеризовать как стабильную; вторую как мобильную. Стабильные рефрены являются «ключом» даты, они концентрируют в себе мораль евангельской притчи, положенной Уставом для чтения этого дня. Рефрены мобильные не конкретизируют дату, они выражают покаянный вопль души. Рефрены являются звеном, осуществляющим связь времен. Они направляют ум на восприятие этого текста в непрерывной цепи творческой преемственности. Они настраивают восприятие слушателя на ассоциацию с конкретной датой, автором и его текстом. В большинстве случаев автор калофонической версии заимствует композиционный прием предшественников – Андрея Критского, Романа Сладкопевца; один раз встречается точная цитата тропаря А. Критского.

Исследовав природу повторов калофонических стихир подготовительных недель Великого поста, мы обнаружили строгую систему повторов, их функциональную определенность и значимость, как с богословской точки зрения, поэтической, так и композиционной; мы увидели родословную этих рефренов, уходящую к творчеству авторов-гимнографов Роману Сладкопевцу, Андрею Критскому. Таким образом, мы с полным правом можем утверждать, что повторы в стихирах являются авторской трактовкой текста, углублением и развитием его содержания в рамках традиций гимнографов греческой церкви.

ПРИМЕЧАНИЯ

Е. В. Герцман. Византийское музыкознание. Л.: Наука, 1989; *И. П. Шеховцова.* Традиции греческой риторики в византийском гимнографическом искусстве: Дис. канд. искусств. М., 1997; *E. Williams.* The treatment of the text in the kalophonic chanting of psalm. Studies in Easten chant, 1971.

Вот, например, какие дополнения вносит рукописный вариант калофонической стихиры. Вверху представлен текст не нотированной рукописи, а ниже — его калофоническая версия по рукописи 1251 (рукописные страницы 398 (1,2) –399 (1,2) – 400). Жирным шрифтом выделены несмыслонесущие слоги, курсивом — повторы текста.

Стихира на Вербное Воскресение

Προ εξ ημερων του πασχα, ηλθεν Ιησους εις Βηθανιαν
Και προσηλθον αυτω οι μαθηται αυτου λεγοντες αυτω
Κυριε, που θελεις ετοιμασωμεν σοι φαγειν το πασχα
Ο δε απεστειλεν αυτους
Απελθετε εις την απεναντι κωμην, και ευρησετε ανθρωπον κεραμιον υδατος βασταζοντα.
Ακολουθησατε αυτω, και τω οικοδεσποτη ειπατε
Ο διδασκαλος λεγει
Προς σε ποιω το πασχα μετα των μαθητων μου

Рукописный нотированный вариант калофонической стихиры

Προ εξ ημερων του πασχα, ηλθεν Ιησους εις Βηθανια
Και προσηλθον αυτω οι μαθηται αυτου λεγοντες αυτω
Κυριε, που θελεις Κυριε, που θελεις ετοιμασωμεν σοι φαγειτιριριτιριρ
ιτιριριτιριριτιριριτιριριτιριριτιριριτιριριτιριριτιριριτιρερεριερερεριρετιρε
ρεριερερεριρερεριρερεριρερεριρερερερερερερερερερερερερερερερετιτιτερ
ερερετερερετιριριτιριριτιριριτιτιτιτιτιτιτιτιτιτιτιτιτιτιτιτιτιτιτιτιριτιριτιτιτιν
φαγειν το πασχα
Ο δε απεστειλεν αυτους απεστειλεν αυτους
Απελθετε εις την απεναντι κωμην, απεστειλεν αυτους εις την απεναντι κωμην απεστειλεν αυτους απελθετε εις την απεναντι κωμην απεστειλεν αυτους απελθετε τετερερετετετετετετετετετετετεαραλεραλεαλελεραλελερα
ραλεαλεραλεαλελεραλελεραρατετερερετετετετετετερερετετετετετετετετετετε
τετετετετερερετετερερελερερελετερερελετερερεαπελθετε εις την απεναντι κωμην απεστειλεν αυτους εις την απεναντι κωμην απεστειλεν αυτους εις την απεναντι κωμην εις την απεναντι κωμην απεστειλεν αυτους απελθετε εις την απεναντι κωμην και ευρησετε ανθρωπον κεραμιον υδατος βασταζοντα. αλεραλεαλελεραλελεραραλεαλεραλεαλελεραλελεαλεραλεαλε
λεραλελεραραλεαλεραλεαλελεραλελευδατος βασταζοντα
Ο δε απεστειλεν απεστειλεν αυτους απελθετε εις την απεναντι κωμην απεστειλεν αυτους απελθετε τερερετερερετερερετερερερερετερερερερετερ

ερερερετερερετερερετερερετερερετερερετερερετερερετερρερετερετερερετερερετε ρερετερερερερετερερερερετερερερερετερερετερερετερερετερερετερερετερερετερ ερετερερετερερετερετερερετερερετερερετερερετερερερερετερερερερετερερερερετ ερερετερερετερερετερερετερερετερερετερερετερερετερερετερετερερετερερετερερ ετερερερερετερερερερετερερερερετερερετερερετερερετερερετεερετερερετερερετε ρεΑπελθετε εις την απεναντι κωμην απεστειλεν αυτους εις την απεναντι κωμην απεστειλεν αυτους εις την απεναντι κωμην απεστειλεν αυτους Απελθετε την απεναντι κωμην και ευρησετε ανθρωπον κεραμιον υδατος βασταζοντα

Ακολουθησατε αυτω, και τω οικοδεσποτη ειπατε

Ο διδασκαλος λεγει λεγει Ο διδασκαλος

Προς σε ποιω το πασχα μετα των μαθητων μουΟ διδασκαλος λεγει Προς σε ποιω το πασχα μετα των μαθητων μου

[3] «Однако, начиная с того периода, когда в церковный обиход стал внедряться новый стиль, получивший название калофонического, взаимоотношения текста и музыки постепенно изменялись. В результате произошла трансформация и в системе "текст — напев" первый уступил главенство второй», см.: *Е. Герцман.* Кратима органикон. С. 101 // Византийский временник. 2000.

[4] Как пишет Карабинов, время с IX по XIV в. — застоя и упадка, когда ничего нового не создается, а новые тексты составляются из произведений предшественников (*И. Карабинов.* Постная Триодь. СПб., 1910).